

# LA CURIEUSE ODYSSÉE D'UNE RONDE FRANÇAISE EN WALLONIE

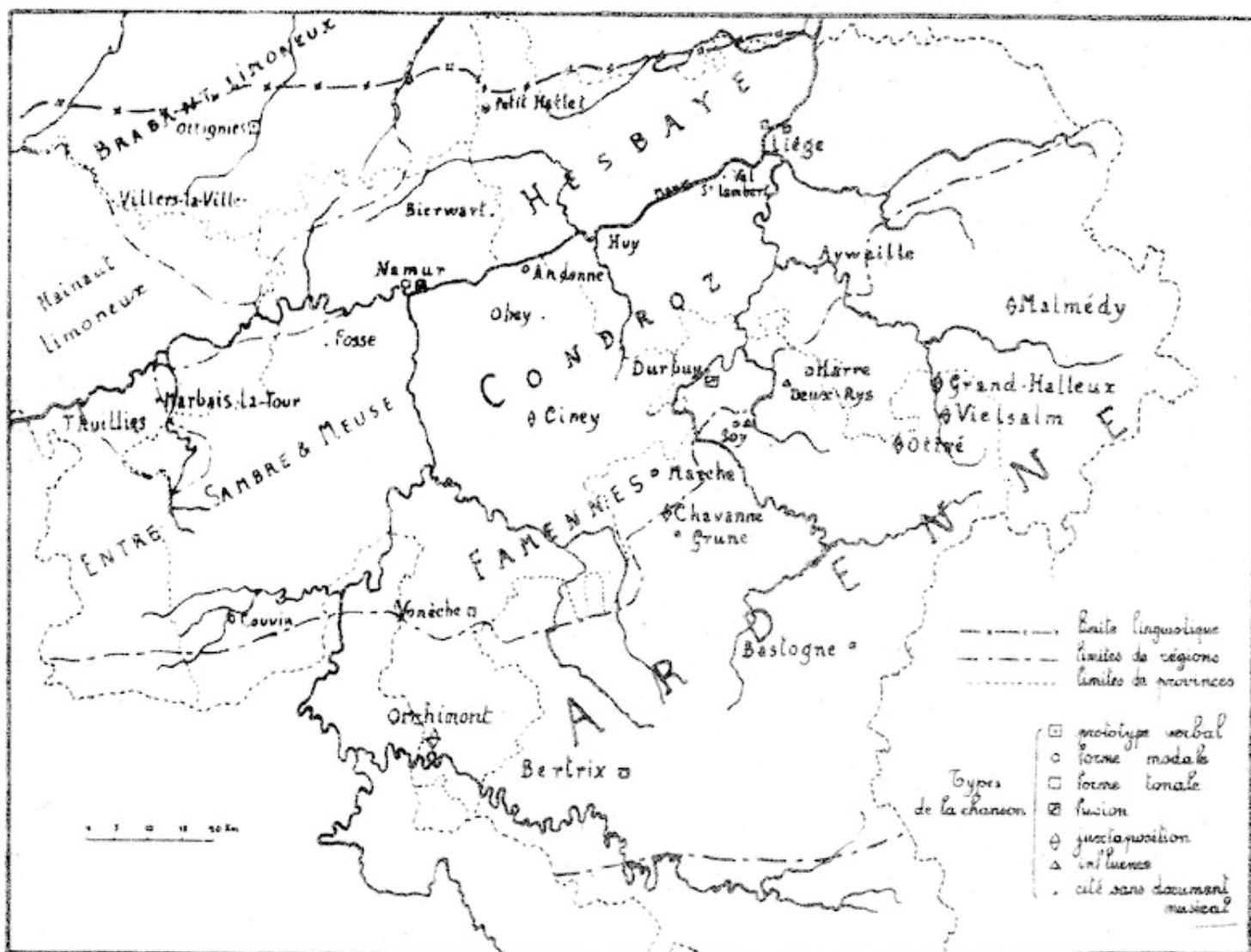
par Rose THISSE-DEROUETTE

Le bulletin folklorique d'Île-de-France a publié, dans son n° 10 (avril-juin 1960), le résumé d'une communication que présenta feu Patrice COIRAULT, au congrès international de musicologie tenue à Barcelone en 1936. L'éminent spécialiste de la chanson folklorique y dévoilait, en tableaux comparatifs, sa méthode d'analyse en alignant, notamment, douze versions mélodiques de la ronde appelée « la boulangère » depuis l'adaptation du texte de Gallet à un timbre beaucoup plus ancien.

Dans « Notre chambre folklorique » (Paris, Picard, 1942), p. 397, l'auteur écrit : « On peut regretter que le pays administratif [= la France] forme barrière au-delà de quoi des collectes appartenant au pays linguistique [la francophonie] soient négligées. » Citant le Canada, la Wallonie et la Suisse romande, il souligna qu'« elles sont aussi fondamentales que celles de France même, indispensables à l'étude de notre chanson folklorique. »

C'est en respect de la parole de l'éminent folkloriste que nous apportons le témoignage de l'expansion de l'archaïque ronde française dans la partie romaine de la Belgique.

## Aire de dispersion, en Wallonie, de la ronde de La Boulangère.



Cette carte représente la presque totalité de la zone linguistique française de la Belgique, et, à peu près, la moitié de ce pays.

*Note du transcripteur :* J'ai déplacé cette carte de la fin de l'article à son début tant elle montre à l'avance l'énorme dispersion (chaque localité !), et, par conséquent, l'ampleur et la qualité de la récolte réalisée par Rose THISSE-DEROUETTE.

## TITRE WALLON

La célèbre ronde dite « la boulangère » dut son succès durable en Wallonie, vraisemblablement, au nom burlesque dont elle fut affublée, celle d'une héroïne populaire créée au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

À cette époque sévissait une grave épiphytie dans la culture de la pomme de terre. Les paysans du Brabant wallon imaginèrent d'implorer une protectrice en l'honneur de laquelle ils promettaient de brûler « *qwate djaûnes tchandèles èt deûs flambias* » (quatre chandelles de suif et deux de résine) si elle favorisait la réussite des plants.

À ce moment, il ne s'agissait pas de l'air intégral de *la boulangère*, mais d'une sorte de psalmodie rythmée en 6/8 où apparaissait toutefois, à la tierce supérieure, la formule déterminante :

### 1. Ronde française

### BRABANT WALLON



suivie d'un refrain de 16 mesures, tout à fait moderne.

La chorégraphie, elle-même, s'inspirait davantage d'une ronde hollandaise comportant dès demi-tours par la ronde à un moment donné du chant en solo. Les retardataires étaient frappés d'une amende qui alimentait une libation en commun, dans une terrine à écrémer le lait, d'un litre d'eau-de-vie du pays.

Dans le même rôle fonctionnel, mais sans le jeu, la protectrice symbolique pénétra dans le sud et l'est de la Wallonie où les ravages de « *la maladie* », comme on disait (laquelle noircissait les tubercules), fut attribuée, dans la vallée de l'Ourthe, à la danse importée chez nous en 1844 : *la polka, cette danse maudite que les juifs ont dansée sur le tombeau du Christ !* disaient les bonnes gens ... et aussi, dans la vallée de la Semois, à *la fumée des premiers chemins de fer*.

L'un des phénomènes habituels à la transplantation d'une chanson s'opéra : du texte de trois longs couplets on ne retint que l'essentiel ; son schéma s'adapta (à moins qu'on en retint ce qui correspondait), au rythme de la ronde préalablement connue : *la boulangère*, et en gardant sa chorégraphie française.

C'est ainsi que celle-ci devint, en Wallonie, « Marèye Doudouye » (*Marie*).

## ÉTUDE MUSICOLOGIQUE

Nous employons les critères, exposés notamment au Congrès international de folklore qui se tint à Buenos Aires en décembre 1960, en ce qui concerne la mise en page des versions d'une même chanson, en entourant les échantillons mélodiques de considération qui accentuent le phénomène de folclorisation d'un thème ancien. L'on pourra apercevoir le degré de fidélité à sa tradition séculaire, l'évolution de la grammaire musicale, les fusions opérées sur place, son influence sur des danses postérieures.

### a) **Forme modale :**

L'analyse de la plus ancienne —et unique en Wallonie, à notre connaissance—, notation de « *Marèye Doudouye* »<sup>(1)</sup> nous amena aux conclusions suivantes (p. 75) : *l'aire de « la boulangère » serait un curieux témoignage de la survivance de modes anciens, encore familiers aux oreilles dans le rituel de l'Église catholique, et demeurés particulièrement vivaces chez les paysans. Cette mélodie aurait cheminé, presque intacte, à partir de la lyrique des trouvères. À côté de la très longue évolution des gammes et de l'élaboration multi-séculaire vers notre tonalité bi-modale classique. Sous le cliché (ill.15<sup>e</sup>, p. 19) de la « *Marée Doudouye* » du ménétrier Houssa, transcrite en psalmodie, nous émettions : De quelque façon que l'on considère le problème, cette mélodie s'arrêtant soit au sixième degré (harmonisation sous-entendue à la sous-dominante), soit au cinquième (du septimi grégorien), est bien de résurgence liturgique, l'une des plus anciennes qui se soient conservées intactes, n'ayant pas modernisé ses cadences.*

Ces cadences, très caractéristiques, nous les identifions à celle de chansons, très anciennes aussi, comme le « *branle*

<sup>1</sup> R. THISSE-DEROUETTE, *le recueil de danse manuscrit d'un ménétrier ardennais, sur la danse en Ardennes belges au XIX<sup>e</sup> siècle*, Arlon, Fasbender, 1960, Ann. Institut Archéologique du Luxembourg.

simple de village », imprimé en 1615 par Jacques Mangeant, « La prière des Arzonnais » (2), « La belle au bord de l'eau » (3) et « Notre chatte a fait trois oeufs », du même (exemple 12 de la collection Coirault).

[Branle simple — Le Recueil, p. 72]



[Notre chatte — *idem*, p.67]

*Modéré*

Naou-tra tçatt a faï treis ieous, Y n'en a dgè-li quiin - ze ; Naou-tra tçatt a faï treis ieous, Y n'en a dgè - li quiin - ze. Bon ! La - dé - ri - tou lan - la, Y n'en a dgè - li quiin - ze.

(Notre chatte a fait trois oeufs, Il en a gelé quinze.)

Une autre mélodie, proche encore de celle de « La boulangère », pourrait être son archétype ; c'est l'un des aspects de *La Perdriole*, cette antique randonnée, intitulée « *Les douze mois* » par de Coussemaker (4). *Il lui assigne une origine fort ancienne en la comparant avec un chant latin, traduit plus tard en flamand, et avec lequel elle a une évidente analogie* reprennent Durieux et Bruyelle (5) sous leur version à peine différente. *Ce chant latin, ajoute de Coussemaker, ne serait que la contrepartie d'une antique poésie bretonne, dialogue entre un druide et un écolier, reproduit par de La Villemarqué dans le premier volume de ses « Chants populaires de la Bretagne »* (comparer à ce sujet, la *Dérobée* publiée par Eugène Rolland et reproduite page 21). Pour cette comparaison, voici la version du Pas-de-Calais : anacrouse et cadence au ton de la dominante, bien que ne nous donnant pas de *fa* dièse.

Le pre - mier jour d'année, — que me donn' rez-vous ma mi - e ? Un' per - dri - o - le qui va, qui vient, qui vo - le, qui vo - le dans les bois. —

Dans cette forme modale, P. Coirault relève une seule version, celle du Béarn (n° 9) chantée en « Menteries », sujet littéraire qui fit déjà l'objet d'une version *ancienne* attestée dès 1594 par Benoît Rigaud, libraire à Lyon. [Ici *Menteries* :]

Qui veut en - tendre u - ne chan - son, chan - son pour fai - re ri - re, s'il ya un mot de vé - ri - té, je veux per - dre la vi - e, lan la, je veux per - dre la vi - e.

2 BOURGAUD-DUCOUDRAY, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, p. 66.

3 VINCENT D'INDY, *Chansons populaires du Vivarais*, [t. I, p. 22].

4 de COUSSEMAKER, *Les chants populaires des Flamands de France*, Gand, 1856 p. 133.

5 DURIEUX et BRUYELLE, *Chanst et chansons populaires du Cambrésis*, Cambrai, 1864 p. XXXII de l'appendice musical.

La mélodie béarnaise inspira à Coirault des doutes quant à « ces mutations du tout récent en antiquaille ... », ce à quoi Julien Tiersot répondait anticipativement (6) : « *Les chansons de tradition très ancienne (les chansons de danse sont de celles-là) sont, soit des résurgences des modes grégoriens soit une façon instinctive d'infléchir la voix en des cadences qui échappent aux règles de l'harmonie classique.* »

La multiplicité de la forme modale, en Wallonie, peut-elle apporter un témoignage de cette survivance lointaine ?

« **Marie Doudoue** »

manuscrit Houssa (1845) [*c et d y ont 3ces inf. en ajout*]



A. — Analogue, mélodiquement, à celle de la ronde Ballard (1724) (voir ex. 2 de Coirault), quoique début débutant au temps fort et non en anacrouse et, de ce fait, supprimant la répétition de deux *do*.

B. — Inexistant.

C et D. — Semblables, aussi, à la ronde de Ballard, mais sans sensible faisant moduler au ton de la dominante. Le contrechamp du *secondo* [suite de *tierces* non reprises car plaçant la mélodie en *do* au lieu du mode de *sol* !] insiste sur son caractère non modulant. L'étanchéité de ce motif (que le violoniste répétait autant de fois qu'il y avait de dames à faire pivoter au centre de la ronde par chaque cavalier), permet toutefois la reprise aisée de la chaîne fermée puisqu'il s'arrête à la dominante (même si elle est harmonisée par l'accord de tonique, comme c'est le cas ici). Par contre, cette même terminaison sert de finale définitive, mieux que la cadence suspensive au sixième degré du motif A.

Le violoniste, d'instinct, a donc trouvé un compromis en utilisant la dominante comme note commune aux accords de dominante et de tonique.

### 3. « **Marève Goudouye** », en Hesbaye liégeoise.

En passant à l'est, en Hesbaye liégeoise, le texte de la chanson brabançonne trouve sa première adaptation à l'air de *La boulangère*. Or, c'est en Hesbaye que l'on trouve, relativement, le plus grand nombre de *chansons* de danse, supplantant l'absence d'un *joueur*. Cette plaine limoneuse, où s'étendent de riches moissons, semble avoir été parcourue plus par des marchands et des artisans ambulants que par des musiciens ; le répertoire de chansons traditionnelles qu'on relève en témoigne.

La mélodie, que nous tenons de la fille de Mme Bernard-Dossogne, née à Petit-Hallet en 1869, offre une forme modale très pure. Comparons-là à la première chanson *ancienne* donnée par Coirault.

A. — À cause de la conjugaison *N's avans* (Nous avons), l'anacrouse ne comprend qu'une croche mais il y a un temps de plus de répétition du second son.

B. — Le rythme est distribué, de ce fait, autrement. Les trois sons précédant la cadence à la dominante font un mouvement descendant, et non plus ascendant.

C. — La mélodie évolue de façon à ne pas moduler, gardant le mode du *septimi*, accentué par le *fa* naturel se présentant deux fois.

*Texte* : le même intérêt fonctionnel a fait garder le texte de l'incantation du sud-Brabant ; toutefois, l'héroïne a changé l'initiale de son nom :

*N's avans planté des canadas  
Avou Marève Goudouye,*

*nous avons planter des pommes de terre  
Avec Marie Goudouye,*

<sup>6</sup> Julien TIERSOT, *La chanson populaire*, (Encyclopédie de la musique, 2<sup>e</sup> part., vol. 5, p. 2869 sv., Paris, 1930).

*S'is réussih' nèt, is sèront bias  
 Avou Marèye Goudouye èt lon la !  
 Avou Marèye Goudouye.*

*S'il réussissent, ils seront beaux  
 Avec (grâce à) Marie Goudouye ...*

#### 4. Andenne sur Meuse

En arrivant au bord de la Meuse, à Andenne, aux confins des provinces de Namur et de Liège, « Marèye Doudouye » module sans début sur une chanson connue dans toute la vallée mosane au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À Liège, on n'y chantait « L'Ome so l'agne » (l'homme sur l'âne) (7), laquelle, par hasard, contient la matrice : « J'ai vu la boulangère » = « Avu Marèye Doudouye », mais en forme modale.

Ici aussi, il est possible que l'ancien timbre français ait influencé antérieurement cette « vieille chanson Wallonne. »

La césure B semble vouloir moduler au ton de la dominante, mais la césure C, sans sensible, la rappelle à la tonalité initiale.

#### 5. Marche-en-Famenne

À Marche-en-Famenne, dans le fief jadis parcouru par les frères violoneux Nicolas et Jean Guillaume Houssa, les vieillards connaissent encore une « Marèye Doudouye » chantée où il est toujours question de « planter des canadas » (des pommes de terre, en dialecte brabançon et namurois), ce qui démontre l'itinéraire de la chanson vers le sud-est : dans les provinces de Liège (sud de la Meuse) et de Luxembourg, le terme patois est *crompîre* (de l'allemand rhénan *grundbirn* : poire du sol). Toutefois, la rime *bias* (beaux) a disparu. Le texte a été allongé d'une lapalissade et ponctuée d'exclamations désuètes : « si-fait » et « non-fait ». Dans ces conditions, la mélodie est allongée d'autant : elle débute également par une seule croche en anacrouse et le mouvement initial de quarte se répète au lieu de l'unisson original. Tout le reste de la mélodie pivote davantage autour des sixième et cinquième degré (*la, sol*), entrecoupée d'un *ré* aigu, pris comme dominante du *septimi*.

#### 6. Famenne

Toujours dans la Famenne, dans les villages voisins de Marche, des octogénaires m'ont chanté « le joli jardin d'amour » ; il s'agit du jeu du coussin, sur lequel deux partenaires s'agenouillent, s'embrassent et se relèvent puis cèdent la place à un autre couple, choisi par le lancé du coussin dans la ronde.

<sup>7</sup> BAILLEUX ET DEJARDIN,, *Chansons et poésies wallonnes*, Liège, Oudart,, 1844, p. 211.

Le texte français et la similitude avec les jeux d'amour médiévaux montrent assez son origine. Un jeu du « marions-nous », avec le même texte, mais en patois picard, fut signalé aussi en Hainaut (8) sans mélodie ; mais nos investigations n'ont pas porté si loin.

Musicalement, l'on constate *l'une des innovations les plus saillantes* signalées par P. Coirault : les quatre sons ascendants du début. Toujours la cadence suspensive à la sous-dominante ; la césure B substituée encore des mouvements descendants cette fois, et amorcée immédiatement la formule identificatrice. Le B et le ½ D sont ensuite répétés pour les actions décrétées par la ronde.

### 7. Couvin (Entre-Sambre-et-Meuse)



Près de la frontière française, à Couvin, dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, la mélodie que m'a communiquée Mme Ravigna, ne contient guère que les césures A et D, chacune étant répétée. Même début que dans la Famenne, mais en *thésis*.

### 8. Bastogne (Ardennes)



Enfin, dans la province du Luxembourg, à Bastogne, nous trouvons une version française de « La Boulangère » où s'infiltra la réminiscence d'une autre chanson traditionnelle : « Vive la ... » [Vive l'amour], formule ayant proliféré dans maints sujets. Elle nous fut jouée au violon-trompette, et chantée, par Mr Charneux, né en 1886 à Émeroules-lez-Bastogne. Acharné de danse et de musique, ce violoneux avait trouvé le moyen de concilier son rôle de « mèstré (ménétrier) avec le plaisir de la danse : il apprit à tenir son violon le long du bras gauche tendu vers l'arrière et frotter par l'archer passé derrière la taille. Dans cette position acrobatique, c'était sa danseuse qui l'enlaçait !

D'une voix juste et avec un sens du rythme remarquable, ce vieillard nous donnera une version musicale en mesure 2/4, semblable en cela à celle que releva Vincent d'Indy pour le Vivarais. (voir n° 12 de P. Coirault.)

Mélogiquement, toujours les quatre sons conjoints ascendants, puis l'étroite parenté avec le timbre utilisé par Gallet. Ensuite, les B et C semblables à la version béarnaise (n° 9 de Coirault) et répétition du D tenant lieu de C.

Une légère modification dans le texte en inverse le sens : « et moi je n'en ai guère ! », nouvelle attrait de « La Boulangère » qui, « ayant les écus », mérite doublement d'être courtisée !

#### b) **Forme tonale**

Les versions que nous classons ainsi comportent toutes l'altération du quatrième degré aux césures C et D : *fa dièze* devenant sensible et enlevant à la mélodie son caractère d'inachevé.

Tandis que les versions « modales » ont été arbitrairement harmonisées par d'Indy et Bourgault-Ducoudray avec des accords empruntés à l'harmonie tonale, Weckerlin (9) s'étonna de la multiplicité de modulations pour un air si court. Ce manque d'unité prouverait que sa pureté primitive a été faussée par l'introduction d'une altération accidentelle muée en constitutive.

8 Edmond PASSAGEZ., *Le bistoquage, coutume hennuyère*, Wallonia, recueil de litt. orale, croyances et usages traditionnels, t. VI, 1898, Liège, Math. Thone, impr.

9 J.-B. WECKERLIN., *Chansons populaires du pays de France*, Paris, Heugel, 1903, t. II, p. 194

Le prototype actuel de la forme tonale est la ronde enfantine rapportée par Weckerlin. En effet, les enfants sont, en général, le dernier aspect d'anciennes danses d'adultes : *branles* de la Renaissance ou même, jeux d'amour du Moyen Âge, *contredanses* du XVIII<sup>e</sup> siècle et, plus récemment encore, polkas, cake-walk ou chansons de l'Armistice adoptées comme jeu de boule ou de corde ...

Le Directoire, période de réadaptation sociale, où les enfants, souvent livrés à eux-mêmes, s'emparaient des amusements des grands, fut fertile en créations enfantines ; faut-il rappeler l'exemple le plus frappant : « La Carmagnole », contredanse puis chant révolutionnaire, devenu « La Capucine » sous l'inspiration enfantine.

Ainsi, la chanson de Gallet devint, ou redevint, une ronde sous l'imagination des enfants, simplement dansée en deux figures de contredanse, selon l'image d'Épinal (Pellegrin, n° 3123) : rondes à droite, puis à gauche, ensuite chaîne anglaise.

Il est remarquable que sa forme musicale se retrouve, presque intacte, à Namur et à Liège, c'est-à-dire sur la voie naturelle de pénétration : la vallée de la Meuse.

### 9. Namur (ronde).

Très proches en effet des versions françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, publiées dans les recueils de rondes enfantines, deux versions, l'une de Namur, l'autre de Liège, furent publiées en 1889 par Joseph Defrècheux (10), mais avec l'affabulation du texte patois.

Patrice Coirault fit un sort à la version musicale de Namur (n° 7 de ses « notations folkloriques ») en la présentant comme « jeu d'enfant ». Ce n'est autre qu'un nouvel emploi du « Marèye Doudouye » agraire. Nous la rééditons avec son texte local. Bien entendu, ce texte, chanté par les fillettes, n'est plus fonctionnel mais a été adopté pour sa cocasserie.

Sa mélodie se caractérise : 1° par le fragment A très proche du timbre du Théâtre de la Foire (1719), première « notation ancienne », de Patrice Coirault, sauf la broderie *do-si* remplacée par la note ornementale *do* devenant principale (11) ; 2° par un saut de quarte *la-ré* au fragment B : le *ré* devient dominante et amène tout naturellement la tonalité de *sol* majeur ; 3° par un contour mélodique plus arrondi du fragment C, lequel se termine également par la dominante grave et réserve ainsi la nouvelle tonique *sol* pour la cadence parfaite (12)

Joseph Defrècheux précisa : « Ce couplet qui appartient au dialecte namurois se chante assez fréquemment à Liège. En voici la musique avec de légères variantes dans le texte. »

### 10. Liège (ronde).

En effet, la conjugaison initiale détermine une anacrouse différente : ensuite la forme « s'ils viennent bien » est remplacée par « s'ils réussissent ».

<sup>10</sup> Dans ses « Enfantines », Soc. de littér. wallonne, t. XI, p. 170.

<sup>11</sup> Le signe + placé près d'un son demandait au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'appoggiature supérieure : Tiersot n'en a pas toujours tenu compte.

<sup>12</sup> Comme dans la ronde enfantine française, notations Épinal et Weckerlin, et aussi dans le timbre n° 303 de la Clé du Caveau (éd. de 1811), celui-là même qui fut utilisé par Gallet en 1724. (Dans ces deux derniers cas, comme dans Weckerlin, la dominante grave (*ré*), qui termine le fragment C, est précédée du mouvement mélodique : *la-sol-la*, alors que la version Wallonne donne *la-si-la*).

Les différences mélodiques sont plus sensibles : inflexion vers le sixième degré (*la*) dès la deuxième mesure ; maintien de la tonique *sol* aux fragments C, comme dans les versions Ballard (*ronde*) et Chédeville (*contredanse*), deuxième et troisième « notations anciennes » de P. Coirault.

Précisons qu'à Liège la ronde de « La Boulangère » cumule les emplois traditionnels d'une mélodie populaire : 1° versée dans le folklore par une adaptation locale ; 2° utilisée comme timbre par les chansonniers.

Sous ce dernier jour, elle fut consignée dans « la collection la plus complète possible de *cramignons liégeois* » (chaîne ouverte évoluant en serpentine et chantant à la suite d'un meneur-soliste) demandée en 1871 par la Société liégeoise de littérature wallonne. Deux des mémoires primés, ceux de Léonard Terry et de Léopold Chaumont, furent réunis en un seul et furent publiés sous le titre « Recueil d'airs de *cramignons* et de chansons populaires à Liège », en 1889. Parmi ces dernières, l'on trouve l'air de « La Boulangère » avec le texte intégral de Gallet (n° CLXV, p. 335 [repris à l'*Encyclopédie LAROUSSE*, t. II]). Les éditeurs justifiaient ainsi cette présence (*Introduction*, p. XI) : « Quant aux chansons populaires de France qu'on trouvera par-ci par-là dans notre collection, elles devaient y figurer, parce que les airs ont servi à beaucoup de nos chansons wallonnes ; telles sont par exemple, *Le curé de Pomponne*, *La Boulangère*, etc. »

[Ajout de « **La boulangère a des écus** » paroles de Gallet (*Paris, 1<sup>re</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*) sur la version musicale de la CLÉ du CAVEAU, éd. de 1811, n° 303. Repris à DEROUETTE, man. Houssa, p. 63]

1 La bou-lan-gère a des é-cus qui ne lui coû-tent guè-re. Elle en a  
6 car je les ai vus. J'ai vu la bou-lan-gère aux é-cus, j'ai vu la bou-lan-gè-re.

### 11. Liège (timbre).

1 La bou-lan-gère a des é-cus qui ne lui coû-tent guè-re. Elle en a  
5 car je les ai vus. J'ai vu la bou-lan-gère aux é-cus, j'ai vu la bou-lan-gè-re.

Mélodiquement l'on remarque, toutefois, la même inflexion au sixième degré que dans la version enfantine liégeoise, n° 10 ci-dessus, le même saut de quarte ascendante au fragment B. Bref, à Liège la mélodie de « La Boulangère » fut influencée par l'adaptation du texte wallon : « Marèye Doudouye ».

### 12. Vonèche. (même musique qu'au n° 9, ci-avant)

A N's i-rons plan-ter dès ca-na-das A-vu Ma-rie Dou-dou-ye: S'is vig-neut bin, is sè-ront  
5 C bia A-vu Ma-rie Dou-dou-ye, lon-la, A-vu Ma-rie Dou-dou-ye.

Entre la Meuse et la Lesse, dans une « famenne » (bande de terrain herbeux entre les crêtes boisées de faible altitude), à Vonèche, l'on chantait une « Marie Doudouye » musicalement semblable à la version namuroise. Seul le texte présente de légères différences : conjugaison initiale et prononciation locale (13)

### 13. Harre.

1 D'jà situ plan-ter dès ca-na-das a-vou Ma-rèy' Dou-dou-ye, Ma-  
6 rèy' Dou-douye, lon-lè-re, Ma-rèy' Dou-douye, lon-la.

[<sup>13</sup> Note avec Problème de mise en page : Les paroles ont été reproduites dans *Wallonia*, t. XX : *Une colonie de Vonèche au Val-Saint-Lambert*, par Ernest Godefroid, p. 691, n° 1. La mélodie me fut communiquée par Mme Pochet-Bay, institutrice retraitée à Vonèche.]

Passons dans le nord-est de l'Ardenne, entre les vallées de l'Ourthe et de l'Ambève, à proximité de la grand-route Liège-Arlon et près de la crête menant à la Baraque Fraiture (deuxième point culminant de la Belgique). Dans cette région pastorale et forestière, la ronde « Marève Doudouye », importée, est nettement une ronde d'amusement ; dansée en « boulangère », elle terminait généralement les bals de la fête patronale jusqu'à la fin du siècle dernier et, en certains villages retirés, jusqu'à l'époque de l'armistice. La version de Harre me fut chantée par un octogénaire, Émile Bonmariage, à qui l'on dut la perpétuation de « vîhès danses » (vieilles danses) que les habitants de ce village tenaient de tradition familiale.

Sollicités par des organisateurs de festivités ardennaises (fête du jambon à Bastogne, fête des arbres à Aywaille), avant 1940, ils s'organisèrent en société de danse « Lès Harkês » (<sup>14</sup>), sobriquet que s'octroient, par euphonie, les habitants de Harre. À ce moment, ils connaissaient encore la ronde « Marève Doudouye » (<sup>15</sup>)

La mélodie porte l'« innovation folklorique » des quatre sons ascendants initiaux signalés par P. Coirault à propos des « Menteries » du Béarn, et toujours la cadence du premier motif à la susdominante. Sans transition, le motif B lance la dominante du ton de *sol*, laquelle accentue le départ du cavalier tournant coude à coude avec sa danseuse puis avec toutes les dames de la ronde ; ce motif, bien déterminé, facilitait la répétition pour le changement de dames.

#### 14. Branle "séculaire" de Bertrix.



Dans le sud de la province du Luxembourg, une forme plus complète, mais portant de nouvelles modifications, fait partie d'un complexe chorégraphique appelé le « branle séculaire de Bertrix ».

Bertrix est devenu un nœud ferroviaire important après avoir été un centre de marché très actif à l'époque où, sous l'Ancien Régime, Bertrix était l'une des huit seigneuries du Luxembourg ou « terres franches ». Déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la création de « chemins neufs » permettait l'acheminement des vins de France vers Liège sans passer par les douanes espagnoles. Par le traité de Nimègue, le Luxembourg passa sous la protection de la France : en dépit de la domination autrichienne après la guerre de la Succession d'Espagne, les Bertrigeots gardèrent leurs sympathies à la France ; la légende ne dit-elle pas que c'est la réplique de l'envoyé de l'empereur d'Autriche, le baron de Sottelet, qui valut aux Bertrigeots le sobriquet de « baudets » par leur entêtement à refuser l'installation d'une douane par où auraient dû passer les produits français ...

Ces points d'histoire justifient le traditionnel « branle séculaire » qui réunit les mélodies de plusieurs branles anciens et très répandus : celle de la *Danse du verre* du pays basque (thème de la *marche catalane* du Ball de l'ours des chasseurs Pyrénéens, *branle léger* de la vallée d'Ossau, « ramelet » toulousain, *branle* de Savoie, de la Tarentaise, *rigodon* du Dauphiné, bourrée d'Auvergne, ronde dans le Bas-Berry, ... bref connu dans tout le Midi, le Centre et l'Est français, d'où il atteint l'Ardenne belge méridionale). Le second motif du branle de Bertrix n'est autre que le branle béarnais « Yan Petit », qui devint chanson lorraine : « Le Rival » et encore *cramignon* liégeois : « Bon, bon, si l'amour vous gêne ! ... » (<sup>16</sup>)

Enfin, le « Trio » du branle de Bertrix n'est autre que notre célèbre *Boulangère*.

L'on voit, par complexe musical, que le « branle séculaire » est un « branle coupé » à la mode champenoise du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>14</sup> En dialecte wallon, un *hârkê* est la palanche posée derrière le cou et sur les deux épaules : à chaque extrémité pend une chaîne où l'on suspend seaux ou cruchons, soit pour désaltérer le bétail, soit pour transporter le lait de la traite.

<sup>15</sup> L'intérêt que leur porta l'auteur suscitant un regain de vigueur à leur société : de quatre octogénaires qu'elle comprenait encore en 1950, elle compte maintenant plus de seize danseurs, dont les petits-fils et petites-filles des vétérans.

<sup>16</sup> Dans : TERRY ET CHAUMONT, n° XXVI, p. 49 ; et *Wallonia*, 1898, p. 157.

Sa mélodie se distingue par une allure instrumentale qui supprime d'abord la mesure incomplète des versions chantées, semblable en cela à la version du ménétrier Houssa (voir notation n° 2). Ensuite, la dominante est brodée, puis le A et le B évoluent comme la version Weckerlin<sup>(17)</sup>. Enfin les C et D virent en mesure simple, comme la version vivaraise<sup>(18)</sup>. Mais tandis que celle-ci module et termine autour de la sous-dominante, la version bertrigeote infirme immédiatement la tonalité, laquelle garde la tonique (*sol*). Le D est semblable au D du théâtre de la foire, mais sans les broderies propres au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ces remarques font augurer que le « Trio » du « branle séculaire » de Bertrix a pu soit se transformer avant de se fixer dans la « cité des Baudets », soit s'y schématiser à l'usage « séculaire ».

M. Firma Tinant, chef de l'Harmonie communale de Bertrix, qui m'a communiqué la musique, m'écrivit : « C'est une ancienne danse des cours françaises. Elle demande à être jouée par des cuivres.

---

#### ADDENDA

1. — L'*incipit* de l'air de la Boulangère est visible dans un refrain-scie qui accompagnait, à Marche-en-Famenne, la *danse des cawètes* (danse des cordons) qui n'est autre que la danse des cordelles de Provence. En entrelaçant des rubans, à l'entour d'un mat, l'on chantait : « Vos n'ârez nin l'cawète, l'cawète, vos n'ârez nin l'cawète da Dj'han ! » (vous n'aurez pas le cordon de Jean !) [On peut voir une photo de cette danse par La Plovinète de Marche dans [cette page](#).]zaq

Dans une étude consacrée à la *danse des Olivettes en Wallonie*, nous aurons l'occasion de montrer, par l'exportation de l'air « Lon, lon, la, laissons-les passer ... » différentes localisations et applications du ballet provençal en « jeux » wallons.

2. — Rappelons aussi l'adaptation d'un texte très « XVIII<sup>e</sup>, consigné parmi les « Airs ... et chansons populaires à Liège », de Terry et Chaumont, sous le titre : « L'amoureux honteux » (n° C, p. 217, [*reprise de La boulangère*]). La mélodie est de forme tonale : son refrain dévie quelque peu ; le dernier son joue le rôle de tonique.

3. — Un dernier mot au sujet de l'enquête, négative, de *La Boulangère* dans le Hainaut belge : dans l'abondante documentation d'Albert Libiez : *Chansons populaires de l'ancien Hainaut* (Commission de la Vieille Chanson Populaire, Bruxelles, 1939–1960), nous ne trouvons pas trace de l'air de *La Boulangère* ni de la *ronde Marèye Doudouye*.

4. — Nous devons, enfin, compléter des références pour la page 2 :

a) La *Marie Doudouye*, du Brabant wallon, est étudiée dans *Le Folklore Brabançon*, 9<sup>e</sup> année (1923), pp. 158–163.

b) Pour les superstitions qui entouraient la « maladie » de la pomme de terre au XIX<sup>e</sup> siècle, voir *Wallonia*, 1<sup>re</sup> année (1893), p. 23 et docteur Delogne : *L'Ardenne méridionale*, Bruxelles, 1914, p. 8.

5. — Et, pour la p. 456, n° 4, Andenne-sur-Meuse : « *Canadas* », du nom du pays qui en faisait des envois massifs jusqu'avant la guerre de 1914. Une variété, populaire aussi, fut la « Terneuzen », du nom de sa région de culture.

---

#### ÉTUDE MUSICOLOGIQUE (suite)

##### c) Fusion.

Nous avons déjà signalé un cas de fusion rythmique et mélodique, celui d'Andenne (notation n° 4), dans la vallée de la Meuse, entre Namur et Huy.

Bien que les fragments C et D de cette version soient nettement rattachés à ceux de la *ronde* de Ballard, mais sans le *fa* dièse —ce qui justifie que nous l'avons classée dans les « formes modales »—, le début de la mélodie ardennaise s'éloigne de toutes les versions françaises. C'est qu'il s'agit d'une autre chanson, tenue pour locale, qui présente toutefois l'analogie d'anacrouse dominante-tonique, si fréquente dans les chansons populaires. Nous avons cité la chanson *wallonne*, « L'Ome so l'âgne » ; pour la comparaison efficace avec une troisième version namuroise, nous donnons cette mélodie en entier.

#### 15. Chanson wallonne.

Rappelons que cette chanson locale fut publiée en 1844 comme déjà ancienne. Le début présente les fragments A et B de la version d'Andenne ; ensuite, la mélodie évolue et s'étire en *sol majeur* (harmonisation sous-entendue) puis ramène la tonalité initiale en concluant nettement par la tonique, sans plus aucune affinité avec *La Boulangère*.

---

<sup>17</sup> *Chansons populaires de France*, t. II, pp. 194 et 195.

<sup>18</sup> VINCENT D'INDY, douzième notation folklorique, de Patrice Coirault.

1 *A* 2 3 *C* 4 5 [Sol maj.]  
Si dj'ès - teûs co n'tèye à ma - rier, dji vous qui l'diale m'a - tra - pe ! C'est  
[Do maj.]  
po - rtant on siè - rmint dju - rè, on n'm'au - rè pus èl' tra - pe ... Qwand  
dji m'so - vins qu'dj'è - steûs djône ome, dj'èn n'a - llèv' hâre èt ho - te, et  
6 7 8  
qwand dji riv' - nèv' ki - pa - gn'té, mi mère mi fèv' li do - pe.

*Trad.* Si j'étais encore une fois à marier, je veux que le diable m'attrape ! C'est pourtant un serment juré : on n'm'aura plus dans la trappe ... Quand je me souviens qu'étant jeune homme, je m'en allais de ci, de là et quand je revenais ivre, ma mère me faisait la soupe.

[Choix de chansons et poésies wallonnes, B. et D. Liège, 1844, n° 11.]

### 15 b. Namur (timbre).

La mélodie donnée comme timbre sous l'indication « Air Marie Doudouie », par le chansonnier namurois Charles Wérotte, 1795–1870 <sup>(19)</sup>, est également étirée en seize mesures de coupe carrée mais ne module à aucun moment.

1 2 3 4  
A - llons plan-ter dès ca - na - das a - vou Ma - rie Dou - dou - ie. S'i  
5 6 7 8  
vi - nèt bin, i sè - ront bia a - vou Ma - rie Dou - dou - ie, S'i  
9 10 11 12  
vi - nèt bin, i sè - ront bia a - vou Ma - rie Dou - dou - ie, a -  
13 14 15 16  
vou Ma - rie Dou - dou - ie, a - vou Ma - rie Dou - dou - ie.

Remarquons la notation en 2/4 qui confère une plus grande énergie aux valeurs irrégulières à moins que, comme par beaucoup de notateurs populaires, le rapport  $2/3 + 1/3$  de la mesure composée ait été, approximativement, remplacé par celui de  $3/4 + 1/4$  ; les duolets de la fin n'empêche pas la notation en 6/8.

*A* 1 2 3 4  
Dj'a stu plan-ter dès ca - na - das a - vou Ma - rève Dou - dou - ie. S'is  
5 6 7 8  
vè - gnut bin, i sè - ront bias la la, la, la ! A - vou Ma - rève Dou -  
9 10 11 12 *Refrain* 13 14  
dou - ye, a - vou Ma - rève Dou - dou - ye. Èt la, la, la, la, lon la la, èt  
15 16 17 18 19  
lon lon - lè - re ! La, la, la, la, lon lon la, èt lon lon la.

<sup>19</sup> CH. WÉROTTE, *Chansons wallonnes et otes poésies*, Namur, Godenne, 4<sup>e</sup> éd. 1867, p. 174.

## 16. Durbuy.

Nous retrouvons [page précédente] le rythme et la mélodie de « L'Ome so l'agne », dans la « Marève Doudouye » de Durbuy, la « plus petite ville du monde », comme on dit dans le pays <sup>(20)</sup>

M. Henri Moinel, qui récolte cette mélodie, la désigna comme « air antique de Corroy le château » (arrondissement de Namur). Pourtant elle présente plus d'analogie avec la version d'Andenne qu'avec celle de Namur-Liège, sauf les A et B qui sont identiques dans toutes les versions.

Ensuite, après une incursion sous-entendue en *sol majeur*, la mélodie durbuisienne double la matrice « Avou Marève Doudouye »—« J'ai vu la Boulangère » en forme modale comme à Andenne, laquelle est suivie d'une allonge ou « refrain », moderne, affirmant la tonalité d'*ut*. Ce refrain agrémenté la danse de frappés de mains et de cuisses.

### d) Juxtaposition.

Dans le Condroz, région de transition entre la Hesbaye agricole et l'Ardenne forestière, apparaît une forme mixte de la *Boulangère*. Publiée dans les *Chansons Condruziennes* <sup>(21)</sup>, les auteurs la présente comme « chantée en une sorte de cramignon dans toutes les fermes du Condroz vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ». Cette localisation justifie à la fois le texte repris à la Marie Doudouye du Brabant wallon et l'adaptation de ce texte à une autre mélodie du cycle agraire, versée actuellement dans le domaine infantin : « Voulez-vous voir, voulez-vous savoir comment on sème l'avoine ? »

## 17. Condroz.

Voyons cette adaptation : le début du texte de Marève Doudouye correspond uniquement à la mélodie de l'« avoine », version wallonne. Cette ronde française fut également dansée et mimée par les fillettes de Liège. Terry et Chaumont la donnent (p. 241, n° CXIII) avec les indications : « Ce cramignon se danse en rond et sur place » (c'est donc réellement une *ronde*). Voici le début de sa mélodie :

Nos i - rons plan-ter dès ca - na-das a - vou Ma-rie Dou-dou - ye : dou - ye : S'is vè - gnu bin, is  
sè - ront bias a - vou Ma-rie Dou-dou - ye, a - vou Ma-rie Dou-dou-ye, lœ - la, a - vou Marie Dou-dou - ye.

## 17 b. Liège.

« (a) Ici la ronde s'arrête et le coryphée fait le geste de semer ; tout le chœur limite (des couplets de ce cramignon manquent.) » [*Volev' vèyi*, à la page suivante !]

Ces notes des auteurs indiquent soit que la ronde était déjà tombée en désuétude à Liège à leur époque, soit que les filles se contentaient de ce seul couplet, lequel s'adjoignait un *refrain* dont l'on retrouve les paroles dans maintes autres rondes de Wallonie : « Et un p'tit tour de main, poch'tez, tot's mès djônès fèves ! Et on p'tit tour di main po nos mète en train ! » (*Et un petit tour de main, sautez mes jeunes filles ! Et un petit tour de main, pour nous mettre en train*).

Notons également que le même recueil contient deux versions françaises de « Qui veut ouïr, qui veut savoir. » (p. 143, n° LXXII), laquelle énumère des personnages : « Comment les hommes aiment », puis « les femmes, les curés, les r'ligieus's, les capucins, les jeun's gens, les jeun's fill's, tout comme une *brunette* (1704), qui met d'autres en scène. Mais le début de la mélodie est semblable à « l'Avône », où l'on perçoit la trace de *La Carmagnole* ; elle est nettement le décalque du timbre n° 681, de la Clé du Caveau (éd. 1811) : « La faridondaine, la faridondon » mais sans le refrain classique.

Page 145, le n° LXXIII, très apparenté, se termine par un autre refrain « Ramenez vos moutons, bergère ! »

Pour en finir avec le début de la mélodie du Condroz, disons qu'il se retrouve dans une ronde à baisers des filles liégeoises : « J'ai un beau bouquet de fleurs ; à qui le donnerais-je ? » et aussi dans une ronde de Malmedy titrée « Le petit jardin d'amour » <sup>(22)</sup>. Il y a donc eu une première adaptation du texte sur une mélodie préexistante et fort répandue.

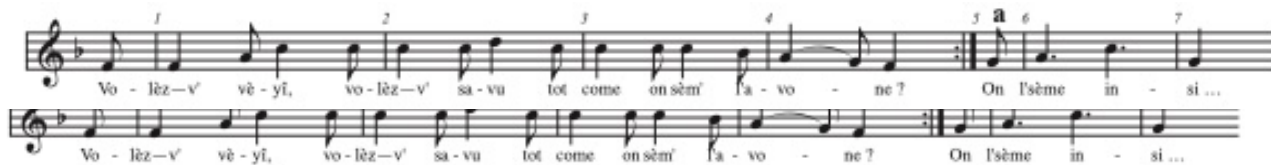
La seconde partie de la « Marève Doudouye » condruzienne réemprunte la mélodie de *La Boulangère*, mais en gardant la tonalité initiale et dans la forme de l'enfantine liégeoise (*notation n° 10*) pour le fragment B, puis en forme modale pour les fragments C et D mais la tonalité générale donne à la note *sol* le rôle de sus-tonique harmonisé et, par

<sup>20</sup> Durbuy compte moins de quatre cents habitants autochtones. Du régime seigneurial, son éditilé a gardé la coutume de la dîme lorsqu'elle a besoin d'argent : une *corvée*, ou travail gratuit, est imposée à chaque contribuable.

<sup>21</sup> Recueillies par LÉON SIMON et Marguerite DENÉE (Commission royale de la vieille chanson populaire, Gand, 1936, n° 71)

<sup>22</sup> HENRI BRAGARD, *Le folklore en Wallonie prussienne*, Wallonia, t. VII, (1899), p. 110. [Cette note était plus loin chez Rose THISSE-DEROUETTE.]

l'accord de septième de dominante, ramenant immédiatement le début en accord parfait. La fin de la ronde donne l'impression d'inachevé comme dans les formes modales.



Tous ces brassages témoignent du lieu de rendez-vous que furent des centres et marchés agricoles comme Ciney, Huy et Durbuy où, une fois les affaires conclues, l'on chantait dans les cabarets et l'on dansait aux violons des « mèstrés ».

### 18. Otrré.

Un fief où s'installa une autre juxtaposition caractéristique est la vallée de la Salm : sur les hauts plateaux, à Otrré, et, dans la vallée, à Vielsalm et à Grand-Halleux avec une extension vers l'Est, au-delà de l'Amblève, à Malmedy.

Ici, c'est en seconde partie que fut juste apposée l'enfant enfantine : « Fais dodo, Colin mon p'tit frère ! ». Ces quatre versions sont instrumentales.

L'emprunt à *La Boulangère* (première reprise) se caractérise par les quatre sons ascendants, par un départ sur le temps fort comme le fit le ménétrier Houssa qui, à l'époque napoléonienne, parcourut ce plateau. A la différence de *La Boulangère* française, la première reprise se termine dorénavant par la dominante du ton initial, du reste harmonisé par



l'accord de tonique.

Il en est de même dans la version de Vielsalm qui, en outre, a emprunté le nom donné à la ronde de La Boulangère à Otrré : à cause de la façon impétueuse dont le cavalier faisait tourner les dames, la ronde y fut appelée « Arèdje » (tapage avec mouvements désordonnés).

### 19. Vielsalm.

La première reprise est identique à celle d'Otrré (ill. 18), la seconde reprise ne diffère que, par le doublage de la première mesure, nécessité par le double tournoisement infligé à chaque danseuse !



### 20. Grand-Halleux .

La même ronde reçut, à Grand-Halleux, un autre surnom : celui de « tchèna », panier d'Ardenne fait pratiquement d'une seule baguette de coudrier : l'aubier pour l'anse et la carcasse, l'écorce pour les entrelacs. C'est l'anse de ce panier qui est comparé au coude à coude des couples lorsqu'ils tournoient, solidement accrochés.

Musicalement, cette fois, la seconde reprise ne module pas : elle offre une légère variante mélodique (23).



<sup>23</sup> Note du transcr. : La deuxième partie de cette mélodie semble reprendre la rengaine du XIXe siècle, *Fanfan la Tulipe* : « En avant, Fanfan la Tulipe, Oui, mill's noms d'un' pipe en avant ! » cf. JEAN-EDEL BERTHIER, *1000 chants*, t. III, p. 117-118, Paris, Les Presses d'Île-de-France, 1979.

## 21. Malmédy.

La version dite « Arède di Malimpré » à Malmédy, fait allusion à un village tout proche d'Otré, sur la grand-route Liège-Arlon, non loin du carrefour de Werbomont et près de Manhay, dans les fagnes : Malempré. L'« arède » a donc émigré à l'Est où elle fut notée par feu Clément Scheurens, qui fut directeur de l'harmonie « Les Échos de la Warche ». Cette version nous fut confiée par M. Roger Pinon, membres de la Commission royale belge de folklore.

Nouvelle caractéristique musicale : la seconde reprise, plus ornée, est au ton de la dominante.



## 22. Li p'tite Francèsse.

En retournant dans l'arrondissement de Marche-en-Famenne, centre notoire de ménétriers, nous trouvons une danse, ou plutôt « contredanse », dont le titre est tout un programme, elle s'intitule gentiment : « Li p'tite Francèsse » (« La petite Française », tout le monde avait compris). C'est donc le souvenir de la mode qui fit fureur dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve en Wallonie deux cents ans après, car cette mélodie est encore sur toutes les lèvres de personnes nées à la fin fin du siècle dernier.

Elle comprend des réminiscences de deux airs aussi célèbres l'un que l'autre : d'abord le premier motif de l'air de contredanse : « Bon voyage, M. Dumollet ! », ensuite notre fidèle *Boulangère*. Celle-ci se présente à la mode dès Marchois (voir notation n° 5) c'est-à-dire le saut de quarte répété, puis les B et C, mais sans l'allonge des exclamations locales et désuètes ... Le tout en *ut* se terminant par la dominante et enchaînant, sans autre transition, la reprise de *sol majeur*.



### e) Influence.

La « p'tite Francèsse » ci-dessus nous amène à une autre *contredanse* transcrite dans le manuscrit de Jean-Guillaume Houssa sous le titre « Jardin d'amour ».

Les trois motifs de celle-ci sont intégralement inspiré de « La Catacoua » (n° 674, de la Clé du Caveau). Voici ce modèle français, car une autre danse y sera également comparée.

### 22 bis. « La Catacoua ».



À Montpellier, cet air de danse se chante en chanson plaisante : *Lou pauvre Nicolau* (Le pauvre Nicolas) (22 bis).

La première reprise fut évidemment influencée par *La Boulangère*, dont elle a la même anacrouse et la même chute de phrase ; la deuxième reprise est une broderie de « Fais dodo » ; enfin la troisième reprise, après un mouvement obstiné, reprend l'enfantine.

### 23. « Jardin d'amour ».

Le même processus se retrouve dans le « Jardin d'amour ». À la façon du « mèstré » ardennais, chaque motif commence au temps fort pour se terminer au second temps, selon les prescriptions des chorégraphes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Notons la ressemblance du motif B avec le motif B du « tchèna » de Grand-Halleux, sauf des tierces à la place de secondes. Ainsi, les versions instrumentales qui juxtaposent *La Boulangère* et « Fais dodo » sont bien les derniers échos d'amusements multiséculaires.



### 24. « Danse dè Cossin ».

Il nous reste à présenter une ronde-danse qui fut encore exécutée par des personnes âgées, en 1950, pour fêter le centenaire d'un habitant de Fays-Saint-Antoine, commune de Burnontige, sur les hauteurs de la vallée de l'Aisne (24)



Elle est trop semblable, musicalement, au « Jardin d'amour », du manuscrit Houssa, pour n'en être pas la descendante par tradition orale. En effet, nos paysans y chantaient, sur le premier motif, la phrase-clé de « Marÿe Doudouye ».

Mais, tandis que la version écrite du XIX<sup>e</sup> siècle était dansée en contredanse, selon le « mèstré » Houssa qui « commandait » les danses tout en jouant : « 1<sup>o</sup> balancez vos dames, tournez les 4, balancez vos dames (bis), la demi-chaîne (bis) », la danse de la vallée de l'Aisne était une ronde à baisers ; appelée « li danse dè cossin » (la danse du coussin), elle consistait, pour la soliste, à lancer un coussin à un partenaire de son choix avec lequel elle s'agenouillait sur le coussin ; ils s'embrassaient, se relevaient, puis le dernier arrivé choisissait une nouvelle partenaire.

Cette ronde-danse achevait les bals de la fête patronale jusqu'avant la guerre de 1914. « Une année, à Deux-Rys, nous raconta M. Jacques Jamoye qui nous la reconstitua, la ronde, commencée à 5h du matin dura jusqu'à 7 : il y avait plus de cent couples qui durent « y passer », et ce, sans pouvoir appeler un partenaire qui aurait déjà effectué la mimique d'accordailles ... »

<sup>24</sup> Coïncidence de nom avec la rivière française, ce qui peut amener des confusions dans l'interprétation de certains faits d'armes des amer romain romain !

## f) Citations sans document musical :

### 25. Marbaix-la-Tour.

Outre les variantes musicales que nous avons réunies, des folkloristes et des littérateurs de Wallonie ont cité d'autres localisations, notamment Jules Vandereuse pour le Hainaut limoneux <sup>(25)</sup>. L'auteur cite « la Danse Marie–Doudouye » qui aurait, anciennement, dit-il, précédé la *danse « du ramon »* (ballet d'écurie fait de genêt). « On dansait simplement sur la place, ajoute-t-il, au son d'un air spécial ». Sans donner celui-ci, il reproduit le couplet, proche de celui de Vonêche (*notation n° 12*) :

*N's irons planter des canadas — Avou Marie Doudouye ;  
S'is vènn'ut bén is sèront bias — Avou Marie Doudouye, et lon la !*

### 26. Thuillies.

Pour le même arrondissement, Jules Vandereuse rappelle : « À Thuillies, pour terminer la fête, le mardi de la ducasse, on fait encore, dit-on, la *danse Marie–Doudouye*, mais, en réalité, il s'agit de la *danse des sept sauts*, si populaire dans l'Entre-Sambre-et-Meuse » <sup>(26)</sup>. Il suppose donc que la ronde agraire a disparu et que son nom s'est transféré à la danse rituelle, plus vivace.

### 27. Ohey.

Outre deux mentions reprises à d'autres auteurs <sup>(27)</sup>, Jules Vandereuse donne une référence de Léon Pirsoul <sup>(28)</sup> dont le père, né en 1847 à Ohey (arrondissement de Namur), lui a souvent parlé de cette danse, mais il ne sait pas en quoi elle consistait.

Il se rappelle que l'auteur de ses jours chantait un fragment de couplet qui faisait allusion, après les deux premiers vers habituels, à l'arrachage des pommes de terre, aux fanes et aux « madouyes » (fruits de la solanée), donc dans le sens fonctionnel du prototype du Brabant wallon.

Jules Vandereuse note enfin <sup>(29)</sup> : « J'ai publié une étude complète sur cette danse. » il s'agit, en fait, outre les citations ci-dessus, de quelques-unes des références suivantes, et toujours sans le document musical.

### 28. Villers-la-Ville.

Dans *Le roman Pays de Brabant* (t. I, p. 154, 1913), Jules Dewert écrit : « Le lundi de la fête, la jeunesse organisait les jeux. » Il cite l'horaire de la matinée, laquelle se clôturait, à 12h30, par la « grande danse Marie Doudouïe ». (Ce que l'auteur appelle « grande danse » signifie une ronde générale dans laquelle tous les assistants étaient entraînés.)

### 29. Bierwart.

Joseph Thys <sup>(30)</sup> indique : « Jeux et récréations des adultes. Aux kermesses et aux fêtes familiales d'une certaine importance, on chantait seul ou en chœur des complaintes et des romances dont la variété n'était pas fort grande et on dansait par exemple le quadrille et son rigodon, et Mari Doudouye » (Nous avons déjà souligné que la Hesbaye se caractérisait par des chanteurs et des « fredonneurs » d'airs de danse et de chansons à danser.)

### 30. Dinant. [*plutôt Namur ou Stave*, selon Pinon !]

Le chansonnier Louis Loiseau <sup>(31)</sup> énumère des personnages au noms cocasses dans une chanson intitulée : « *Dji r'vins do Congo* » ( Je reviens du Congo ) ; il y aurait été reçu par « li grand chef Piére Gozète » qui appartiendrait à la « famille Crauboyè » (boyau gras) : « *Qui vint d'Mariye Doudouye — Qui planteûve dès canadas ...* »

---

<sup>25</sup> RECUEIL DE LA SOCIÉTÉ ROYALE « LE VIEUX-LIÈGE », mai 1940, pp. 37–40 : *Quelques aspects du folklore de Marbaix-la-Tour* (arrondissement de Thuin).

<sup>26</sup> Autre confusion, inexplicable celle-ci, car le document musical est explicite : la seule mélodie que publie l'auteur (p. 40), comme « air de la *danse du ramon* », est, en réalité, la musique caractéristique de la *danse des sept sauts*, décidément envahissante !

<sup>27</sup> A. MORTIER, pour la Marie Doudouye d'Ottignies : *Folklore brabançon*, op.cit. et ERNEST GODEFROID, qu'il ne cite pas, pour les verriers de Vonêche qui travaillaient aux Cristalleries du Val–Saint–Lambert.

<sup>28</sup> L'auteur du *Dictionnaire wallon namurois*.

<sup>29</sup> Dans la *Wallonie nouvelle* (Charleroi), n°s des 14 et 21 août 1933.

<sup>30</sup> Dans : *Comment vivaient nos grands-parents*, Bierwart, village de la Hesbaye namuroise (1800–1840), Bruxelles, des presses Tylbury, 1934, p. 42.

<sup>31</sup> Dans : *Fleurs di Moûse*, Dincent, imp. de Bourdeaux

Le nom seul de l'héroïne populaire excitait l'humour, douteux du reste, d'un chansonnier patoisant. Du moins, l'emploi du nom apporte un témoignage de sa popularité dans l'arrondissement de Dinant, près du confluent de la Meuse et de la Lesse.

### 31. Opheillissem. [wallonne : Hélécine, Pinon]

M. Roger Pinon me signale que la « Marie Doudouye » se dansait à la désignation du roi du tir à Opheillissem. Ce village est situé dans la région flamande [wallonne], dans l'arrondissement de Louvain. C'est peut-être au cours de sa « wallonisation » que le divertissement de la région romane fut importé et prit place parmi les attractions accompagnant les tirs à l'arc, à l'arbalète ou à l'arquebuse des Gildes, demeurées si vivaces dans les Flandres ...

### 32. Aywaille.

Le docteur Thiry, spécialiste de l'histoire de la région d'Aywaille, sur l'Amblève, cite la ronde « Marèye Doudouye » parmi les divertissements tombés en désuétude.

### 33. Fosses.

Ce dernier document musical nous fut redonné par le président des nombreuses sociétés de « Marcheurs » de l'Entre-Samre-et-Meuse, le major Hamels. L'on sait que ces « marcheurs » évoquent, par leurs costumes empruntés à divers corps d'armées de l'Empire, les nombreux passages des armées françaises par la trouée de Givet. Inmanquablement aussi, leurs « airs » de marches et sonneries de cliques en sont des réminiscences. Mieux, dans l'esprit militaire et en « refrain-scie », les prénoms du couple impérial s'ajustèrent au rythme de *La Boulangère* !



#### Synthèse.

En comparant deux versions que nous pouvons considérer, chronologiquement, comme très éloignées l'une de l'autre, nous ferons apparaître le chemin parcouru entre l'ancien branle français et la ronde wallonne actuelle.

Voyons la version instrumentale publiée par Eugène Rolland <sup>(32)</sup> sous le titre « Le marchand d'amours ». L'auteur nota : « Dérobée qui se danse et se chante au son du biniou à Moncontour à la fête de Saint-Mathurin » <sup>(33)</sup>.

[La **Dérobée** est une danse bretonne originaire d'Italie et importée par les armées de Napoléon selon une étude de Jean-Michel Guilcher (*Wikipedia*). [Transcr. : *Qui pourrait croire qu'il y a un lien direct avec les Celtes ... !?*]

### 34. Bretagne.



(Le ton original est *si bémol*, à la septième supérieure de cette transposition, c'est-à-dire dans la tessiture du chalumeau et dans la tonalité propre aux deux bourdons du Biniou. Le fait que des paroles y sont chantées n'enlève rien au caractère instrumental de la mélodie ; les chanteurs donnent l'octave grave de l'instrument local.)

Personne ne nie l'ancienneté du *lai* breton, Bourgault-Ducoudray <sup>(34)</sup> affirme qu'il est celtique [?] et contemporain de la mélopée grecque ; il survivrait en lui des vestiges très purs des modes anciens ... [Alors, *mode mixolydien avec fa* ♭]

<sup>32</sup> *Recueil de chansons populaires*, Paris, 1883, p. 195.

<sup>33</sup> Prise dans l'enquête : *Poésies populaires de la France*, (Bibliothèque Nat. ms fr., t. IV, f. 240).

<sup>34</sup> *Points Trente mélodies populaires de basse Bretagne*, Paris, 1885, pp. 66–69.

Les rondes bretonnes elles-mêmes, avec leurs évolutions senestres [partant vers la gauche !], ont bien peu changé depuis les rondes astrales des druides ...

L'instrument local : le *biniou* ou *cornemuse*, est le descendant de l'antique *tibae utricularis* des Romains ... Or cet instrument rustique, comme tous les instruments à vent ayant gardé leur richesse diatonique naturelle, émet un quatrième degré très douteux comme justesse, format plutôt *triton* du son générateur que *quarte juste*.

*Bourdon du biniou*  
[en si bémol]

*Chalumeau*

(\*) Les *lab* et *solb* un peu bas, ici dans le ton du biniou. Un ton plus haut, présentés en *do Maj.* selon l'habitude, on aurait un *sib* et *fa#* un peu trop bas !

Si nous rétablissons la mélodie ci-dessus en excluant la fausse quinte *fa dièse-do*, nous retrouverons la *forme modale* primitive. Cette hypothèse se justifie musicalement par le voisinage de *do*, au lieu d'un *si*, lequel eût formé, avec le *fa* naturel, la *fausse quarte* ou *diabolus in musica* du moyen âge, absolument proscrite et anti-vocale.

Par contre, si l'on optait pour le *fa dièse*, nous retrouverait le rapport de *fausse quinte* : *fa dièse-do*. Si un chanteur populaire exécutait le *fa dièse*, il amènerait, non pas *do*, mais *si* (rapport de *quarte juste*), tous les musiciens seront d'accord avec moi, et la mélodie s'achèverait alors au ton de la *dominante*.

C'est, en résumé, ce qui est devenu de toutes les formes récentes contenant cette dualité tonale ; il y aurait donc eu influence d'une technique instrumentale primitive, la forme purement vocale de cet ancien *bramble*, lorsqu'il devint *vaudeville* du Théâtre de la foire, *ronde* de salon et *contredanse* (voir Favart, Ballard et Chédeville) (35).

Nous pensons que c'est bien de ces modèles du XVIII<sup>e</sup> siècle que découlent les *formes tonales* de la ronde wallonne de « Marèye Doudouye ».

Prenons l'exemple que j'ai relevé en dernier lieu pour Orchimont (sur la Semois, à son embouchure, à 5 kilomètres de la frontière française et au nord-est de Charleville).

### 35. Orchimont.

Dj'a sttu plan-ter dès ca-nas a-vou Ma-rèye Dou-dou-ye. S'is vi-nèt  
bin, is sè-ront bias a-vou Ma-rèye Dou-douye, èt lon la, a-vou Ma-rèye Dou-dou-ye.  
ye. Tra la la, tra la la la lè-re, Tra la la, tra la la la la!

<sup>35</sup> MARIUS BARBEAU, dans ses *Chansons populaires du Vieux Québec* (Musée National du Canada, bull.75, série anthropologique n° 16, 1936) dit très justement, à propos de l'intégrité des chansons des premiers immigrants (p. 6) : « À cet ancien répertoire, conservé plus ou moins intact, se sont ajoutés beaucoup de chansons de composition plus récente, par exemple les complaintes et les cantiques propagés par les feuilles d'imagerie, les chansons apportées par les soldats, les prêtres et les immigrants de la dernière période, et les refrains composés sur place par les chansonniers d'occasion.

« Ce répertoire se répartit donc en trois groupes : les chansons populaires de l'ancienne France, les chansons introduites oralement ou par écrit depuis 1680 et, enfin, les chansons du terroir canadien. »

Cet auteur émet aussi l'avis (p. 11), que le plus ancien fonds de la chanson traditionnelle authentique fut fournie par les jongleurs du nord-ouest français, [note du transcr. : et du sud de la Wallonie ; voir Lajos Vargyas ci-après\*\*.] dont l'art « gothique » prit ses racines dans le sentiment populaire, tandis que les ménestrels et troubadours, de formation latino-romane, créaient des sujets plus fictifs, abstraits ou littéraires. « Des savants, dit-il, comme Jeanroy ont observé que, pendant l'ère des troubadours dans le Midi, une renaissance littéraire obscure, à l'écart des influences latines, se faisait au nord, sur la Loire et en Normandie exactement dans les provinces du folklore traditionnel de France ... (p. 12) : « Les jongleurs autochtones étaient de loin les continuateurs de la civilisation préhistorique des Druides et des Celtes que l'invasion romaine, à l'aurore de la chrétienté, n'avait pas dû totalement submerger. »

\*\* « La ballade a pris forme, d'abord en France et s'est répandue en Hongrie avant de traverser l'aire de langue allemande, grâce aux colons français [et wallons], aux nombreux pèlerinages [et aux] rapports commerciaux qui, à cette époque, existaient entre la Hongrie et surtout la Wallonie [...] C'est [...] la paysannerie et, avant les autres, la paysannerie française du Nord et les Wallons qui ont créé la ballade ... » *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition*, I-II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.

Constatons les multiples fluctuations de la mélodie et l'affirmation du ton de *sol* par une plus grande fréquence du son *ré* qui fait osciller la tonalité entre sa tonique et sa dominante, selon la musique populaire moderne.

C'est pourquoi nous avons porté l'armure de ce ton [**n.du tr.** : *ignorée par moi-même puisqu'inexistante dans l'original*. Cf. [ma critique sur ce site](#)].

Opposons-y la pureté de la ligne mélodique de l'ensemble de la version bretonne : pas de mélismes dans le goût de la musique de salon du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais contours nets, une harmonisation franche, un rythme fondamental, une carrure solide.

Enfin, la version wallonne s'est adjointe comme pour affirmer la modulation au ton de *sol*, l'*enfantine* : « Fais dodo, Colin mon p'tit frère ! » qui fut, comme beaucoup d'autres, un air de *contredanse* à l'époque de la Révolution.

Nous pensons que la mélodie dite « *La Boulangère* » présente un bon exemple de l'évolution d'un air « folklorique » marchant avec les époques : *rondeau* puis *branle* ; *contredanse*, puis *enfantine*, enfin *danse rurale* réunissant les apports de localisation.

Achevons ainsi la curieuse odyssée, en terre wallonne, d'un ancien branle du Nord de la France, lequel devint, pour un long moment de son histoire, après avoir été un *vaudeville* du Théâtre de la Foire, une *chanson* parisienne célèbre.

Sous un nouveau titre de « Boulangère », il fut de nouveau dansé en *ronde* et, sous cette forme archaïque, les balles du second Empire, à Compeigne, selon l'historien de la danse, Gaston Desrats, lui ouvrirent même leurs portes ...

La ronde dite « de la Boulangère » devint sous le nom de « Marèye Doudouye », une ronde de style agraire. Ce personnage burlesque fut créé au début du XIX<sup>e</sup> siècle comme protecteur de la pomme de terre. C'est pourquoi le terme patois prit naissance dans la région limoneuse : à Ottignies, dans le Brabant wallon ; il fut signalé dans le Hainaut limoneux, à Marbaix-la-Tour et à Thuillies, s'étendit dans la plaine hesbignonne puis, passant par le Condroz, gagna les Famenne et Ardenne et s'installa dans leur sol schisteux et leur relief accidenté.

On remarque également la localisation de cette ronde agraire dans les centres de marché et les grands carrefours commerciaux : Marche, Aywaille, Durbuy (anciennement foire aux chevaux), Ciney [*idem*] ; enfin dans la vallée de la Meuse, agent véhiculaire de premier ordre.

La chanson gagna également le Limbourg hollandais, à Beek, notamment, comme ronde-jeu. Dans les Flandres, elle est connue sous le nom descriptif « de Kegelaar » (le jeu de quilles).

**FIN**